



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Szlagiery i covery : piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców

Author: Romuald Cudak, Jolanta Tambor

Citation style: Cudak Romuald, Tambor Jolanta. (2018). Szlagiery i covery : piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców. W: K. Jędrych, D. Krzyżyk, M. Ochwat, M. Wójcik-Dudek (red.), "Przestrzenie spotkania : tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej" (S. 343-352). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Romuald Cudak, Jolanta Tambor

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Szlagiery i covery Piosenka estradowa jako przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców

Trudno wyobrazić sobie współczesną glottodydaktykę polonistyczną nieuwzględniającą edukacji kulturowej, dla której przedmiotem nauczania są także, oprócz kultury wysokiej, fenomeny sztuki użytkowej i kultury dnia codziennego. Zatem nie sposób również wyobrazić sobie edukacji polonistycznej cudzoziemców, która nie uwzględnia, jako istotnego obszaru tekstów kultury, polskiej piosenki.

Zagadnienie możliwości i sposobów wykorzystania piosenki w edukacji polonistycznej cudzoziemców doczekało się już kilku opracowań¹. W praktyce glottodydaktycznej piosenka pojawiła się również na zajęciach lektoratowych². Jej obecność jest motywowana dwojako. Chodzi przede

¹ Zob. np.: P. PAŁASZ: *Piosenka popularna jako materiał dydaktyczny oraz możliwość jej wykorzystania na zajęciach lektoratowych z języka polskiego jako obcego*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2013, t. 20, s. 351–356; M. ŁASZKIEWICZ: *Piosenka jest dobra na wszystko?*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2010, t. 17, s. 335–341; A. RABCZUK, J. PRĘDOTA: *W dobrym tonie – wykorzystanie piosenek w nauczaniu JPJO*. W: *Glottodydaktyka polonistyczna w obliczu dynamiki zmian językowo-kulturowych i potrzeb społecznych*. T. 2. Red. J. MAZUR i inni. Lublin 2013; M. DAWIDZIAK-KŁADOCZNA: *Wiersze i piosenki w nauczaniu dzieci języka polskiego jako obcego*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 2010, t. 16, s. 37–48; J. TAMBOR: *Współczesne piosenki na Śląsku i po śląsku. Próba oglądu zjawiska*. W: *Polszczyzna mówiona ogólna i regionalna. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej*. Kraków, 25–26 września 2008 r. Red. B. DUNAŁ, M. RAK. Kraków 2009.

² Cudzoziemcy mają do dyspozycji dwa podręczniki do nauki języka polskiego, w których materiałem dydaktycznym są teksty piosenek: A. MAJKIEWICZ, J. TAMBOR: *Śpiewajęco po polsku*. Katowice 2004, oraz E. LIPIŃSKA: *Księżyc w butonierce*. Kraków 2007.

wszystkim o zajęcia, na których piosenka pełni funkcję jednego z poręcznych narzędzi do nauczania języka polskiego jako obcego. Na korzyść jej użycia przemawia w tym przypadku fakt, że tekst piosenkowy należy do grupy tekstów autentycznych, niepreparowanych na użytek tematyki językowej zajęć, i umożliwia odtworzenie sytuacji charakterystycznych dla komunikacji potocznej, jak również pozwala utrwalać kompetencję językową z perspektywy gramatycznej w sposób niejako „spontaniczny”³. Nie bez znaczenia jest również wokalny-muzyczny charakter tekstu zamieniający salę lekcyjną w salę koncertową i wzbudzający wśród ćwiczących dodatkowe emocje oraz reakcje estetyczne.

Innym sposobem obecności piosenek na zajęciach jest ich aktualizacja jako tekstu kultury będącego obiektem nauczania. Chodzi o takie lektorały, na których, wyuczając polskiej kultury, sięga się także po pieśni i piosenki narodowe, patriotyczne, niekiedy religijne, stanowiące skarbiec narodowy i „obsługujące” różnorodne sytuacje ceremonialne oraz rytualne. Wykorzystuje się także pieśni i piosenki biesiadne, kompletując „kanon”, który cudzoziemiec znać powinien. I owo *znać* znaczy częściej *zaśpiewać*, niż posiadać wiedzę o genezie i historii tekstu.

W pierwszym wypadku raczej są wykorzystywane piosenki „estradowe”, ale – jak powiedziano – jako poręczne narzędzie dydaktyczne. Trudno więc mówić o edukacji piosenkowej. W drugim wypadku piosenka jest obiektem zainteresowania, ale materiał dydaktyczny stanowią pieśni i piosenki „ceremonialne”. Tymczasem trzeba stwierdzić, że niezbędnym elementem poznania w edukacji kulturowej w swej istotności powinna być także piosenka estradowa (popularna)⁴, którą rozumiemy jako artefakt kulturowy, będący współcześnie elementem nieodłącznym, towarzyszącym nam w każdej sytuacji. Piosenka ceremonialna i jej młodsza siostra – piosenka biesiadna – istnieją w kulturze niemal od zarania jej dziejów. Tymczasem piosenka estradowa jest wytworem kultury masowej oraz sublimacją kultury popularnej. W ostatnich czasach dokonuje się szczególna nobilitacja piosenki, czego symbolicznym faktem w Polsce jest choćby książka poświęcona muzyce hiphopowej⁵, a w świecie – przyznanie w 2016 roku literackiej Nagrody Nobla piosenkarzowi Bobowi Dylanowi za poezję rockową.

³ Oczywiście, piosenki są również wykorzystywane na lektoratach jppo ze względu na treści kulturowe i historyczne, jakie niosą, oraz ze względu na ich funkcję dydaktyczną. Rolę „ściąg” z historii Polski czy historii kultury i obyczaju mogą pełnić np. takie piosenki Jacka Kaczmarskiego jak *Dobre rady Pana Ojca*.

⁴ Będziemy używać nazwy *piosenka estradowa* wymiennie z *piosenką popularną*, rezerwując termin *piosenka rozrywkowa* na oznaczenie jednego z typów piosenki estradowej.

⁵ Myślimy o książce Andrzeja BUDY *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2013*. [B.m.w.] 2012.

Cóż jednak znaczy teza o konieczności uwzględnienia w nauczaniu kultury polskiej edukacji w zakresie piosenki estradowej? Oczywiście celem finalnym powinno być ukształtowanie takiej kompetencji, która umożliwi cudzoziemcowi swobodne uczestnictwo w rynku piosenkar skim, podejmowanie umotywowanych wyborów z oferty i wartościowanie przedkładanych propozycji. Potrzebna do tego jest między innymi wiedza o dziejach polskiej piosenki, wiedza o rynku aktualnym, umiejętność klasyfikowania tekstów. Wydaje się również, że skuteczny program edukacji powinien być skonstruowany tak, aby uwzględniał proveniencję tej aktywności kulturowej (kultura masowa jako obszar narodzin i aktywności) i fakt zróżnicowanych mechanizmów komunikacyjnych, odmiennych częściowo od tych, jakie organizują wysoką sferę kultury. Piosenka zdaje się mieć dodatkowo swoje odmienne zasady komunikacyjnej egzystencji, autonomiczne i różne od reguł obowiązujących w takich przestrzeniach komunikacji masowej, jak literatura popularna czy film.

To, co charakteryzuje piosenkę współczesną jako tekst estradowy i odróżnia ją od piosenki ceremonialnej, da się ująć skrótowo w kilku punktach⁶. Piosenka ceremonialna to obszar folkloru. Towarzyszy pieśni i tak jak ona jest związana z rytuałami i ceremoniami, z czasem świętym. Wesele, pogrzeb, ale także praca, służba wojskowa, zaręczyny i zaloty czy świętowane uroczystości to jednocześnie geneza, temat i sytuacja wykonania piosenki ceremonialnej. Jest to najczęściej tekst anonimowy, wykonywany razem przez członków wspólnoty zadzierzgniętej w określonej sytuacji. Piosenka estradowa rodzi się wraz z kulturą masową w drugiej połowie XIX wieku, przejmując jej tematy oraz mechanizmy i organizację komunikacji. Służy w swej istocie wypełnianiu czasu wolnego. Śpiew oderwany od czasu świętego i od jego komunikacyjnych sytuacji ewokujących treści do wykonania sprawia, że piosenka może nam towarzyszyć w każdej sytuacji, realizując tematy charakterystyczne dla sztuki masowej. Pozostaje niejako zawsze do dyspozycji. W czasie swego rozwoju wykorzystuje nieustannie postęp technologii komunikowania masowego. Stanowi segment przemysłu rozrywkowego, budując swoją estetykę w połączeniu z profesjonalizmem, komercją i handlem (zyskiem). Wyodrębnione są role i zawody: autora (dostarczyciela) tekstu słownego, kompozytora muzyki, wykonawcy (piosenkarz zastępuje śpiewaka, pieśniarza) i odbiorcy (słuchacza). Komu-

⁶ Na temat piosenki zob. m.in.: A. BARAŃCZAK: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983; Z. KLOCH, A. RYSIEWICZ: *Piosenka*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA. Wrocław 1992, s. 787–788; M. TRACZYK: *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań 2009; P. SOBCZAK: *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki*. „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16). Warto dodać, że ukazuje się również czasopismo „Piosenka”.

nikacja przebiega równolegle w dwu przestrzeniach: estrady – wykonania bezpośredniego (koncerty, festiwale, recitale), oraz reprodukcji – nagrania (płyta, taśma, CD, wideoklip) i transmisje. Jako instytucje rozpowszechniania wykorzystuje środki masowego przekazu. Podstawowym mechanizmem widocznym w sferze aparatu (rynek produkcji i rozpowszechniania) i regulującym sferę procesu⁷ są moda i popularność. Piosenka estradowa to wielki agon angażujący odbiorców. Istotnym jego regulatorem jest zjawisko przeboju.

W rozwoju i ewolucji piosenki dochodzi do znamiennego procesu angażowania jego wykonania w sferę tekstu. Piosenka jest definiowana najczęściej jako utwór słowno-muzyczny przeznaczony do wykonania. Tradycyjnie rozumiane jako wokalne – wykonanie piosenki stanowi więc swoistą realizację partytury słowno-muzycznej i *sui generis* interpretację tekstu. W dziejach piosenki estradowej dokonuje się jednak ruch w kierunku nasemantyzowania całej sytuacji wykonawczej. Znaczące stają się postać i gest artysty, zwłaszcza w piosence aktorskiej. Stojący dotąd niemal na baczność piosenkarz zaczyna się ruszać, tańczyć. Pojawiają się inscenizacje piosenki, estradowe widowiska stające się coraz częściej nie tyle elementem towarzyszącym, ile częścią piosenki⁸. Ich funkcja „ilustracyjna” okazuje się tym bardziej „interpretacyjna”, im bardziej wykonanie zdaje się odbiegać od przesłania tekstowego. Powstaje nowe znaczenie, dla którego sens odtwarzanego tekstu stanowi tylko jeden ze składników⁹. Przekaznik staje się przekazem, umożliwiając definiowanie piosenki nie jako tekstu dwutworzywowego (słowo i melodia), lecz wielotworzywowego (słowo, melodia, szeroko rozumiane wykonanie jako wykorzystanie także środków pozawokalnych). Wideoklipy są najlepszym przykładem, że słuchaniu piosenek towarzyszy także ich oglądanie. Jest to, naszym zdaniem, jeden z istotnych elementów edukacji w zakresie kultury piosenkarskiej, zarówno kiedy rozmawiamy o historii piosenki, jak i wtedy, kiedy wskazujemy jej obszary interpretowania oraz wartościowania.

⁷ Sferę aparatu (produkcja, czynniki ekonomiczno-handlowe) i procesu (tworzenie, czynniki semiotyczne) rozróżnia w komunikacji R. ESCARPIT: *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. LALEWICZ. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1976.

⁸ Dobrym przykładem może być choćby jarmarczna inscenizacja estrady w czasie wykonywania przez Marylę Rodowicz piosenki *Kolorowe jarmarki* na Festiwalu Piosenki w Opolu.

⁹ Tu z kolei dobrym przykładem są wideoklipy piosenek Czesława Mozila z jego debiutanckiej płyty (np. *Maszynka do świerkania*).

W istocie mówimy o trzonie kultury piosenki estradowej. Warto jednak pamiętać, że w swym rozwoju piosenka ulega wielorakiej i różnorodnej sublimacji, co odzwierciedla się w próbach jej typologii i systematyzowania, a na co trzeba zwrócić szczególną uwagę w edukacji piosenkowej. Zwykle się stosować podział na piosenkę rozrywkową, młodzieżową, artystyczną. Jeszcze inny proponuje wyodrębnienie piosenki aktorskiej (artystycznej, autorskiej) i rozrywkowej. Do mocno utrwalonych klasyfikacji, choć nieustabilizowanych w definiowaniu cech, należy podział na poezję śpiewaną, piosenkę poetycką i piosenkę rozrywkową. Kryterium decydującym zdaje się tekst słowny.

Najstarsza jest piosenka rozrywkowa, a więc te teksty, które wiernie spełniają kryteria piosenki popularnej. Są to utwory, których teksty słowne są dziełem tekściarza (dostarczycieli tekstów), muzyka jest prosta, łatwo wpadająca w ucho. Ich przeznaczeniem jest w zasadzie towarzyszenie słuchaczowi w sytuacjach codziennych od golenia po prowadzenie samochodu, z możliwością podśpiewywania, współśpiewania z piosenkarzem, współodtworzenia z wykonawcą. Wzorów artystycznych w niej tyle, co w każdym utworze realizującym estetykę kultury (sztuki) masowej i użytkowej.

Piosenka poetycka (literacka) to utwór, którego tekst słowny ma znamiona utworu poetyckiego. Jego twórcą jest poeta (na przykład przypadek Bogdana Loebla współpracującego z zespołem Breakout i Tadeuszem Nalepą), uznany autor tekstów piosenkowych jako osobnego gatunku poezji (na przykład Jacek Cygan, Agnieszka Osiecka) lub uzdolniony poetycko piosenkarz, także bard (na przykład Marek Grechuta, Jacek Kaczmarski). Towarzyszy mu na ogół ambitna propozycja muzycznego wykonania i aranżacji. To tekst wykonany przez twórców.

Wreszcie poezję śpiewaną chcielibyśmy definiować jako utwór, w którym tekstem słownym jest wiersz znanego poety, tekst powstały wcześniej bez przeznaczenia do wykonania muzycznego i zaadaptowany specjalnie do tego celu, prymarnie literacki. To chyba najpóźniejsza sytuacja sublimowania się różnicowań piosenkowych.

I w tym przypadku należałoby pewnie pamiętać, że tak rozumiana piosenka rozrywkowa pozostaje najbliższa w swej estetyce tekstom użytkowym, produktom krótkotrwałym, że często realizuje wzorce i schematy gotowe, powielane, że jest tekstem jednocześnie zinterpretowanym, a zrazem mocno osadzonym w specyficznych typowych wartościach. Z kolei piosenka poetycka i poezja śpiewana byłyby obszarami innowacji, a także oryginalnych rozwiązań, tekstami do zinterpretowania jako propozycje artystyczne.

Rekonstruując dzieje piosenki polskiej z tej perspektywy, trzeba by pamiętać, że omawiane mechanizmy pojawiają się już od jej zarania w pierwszych latach XX wieku. Tandetnej piosenki rozrywkowej jest w tym czasie

sporo, ale też niemal od razu piosenka estradowa realizuje wzorce ambitniejsze. Do godnych zapamiętania piosenek i piosenkarzy z tamtych lat prapoczątku piosenki estradowej trzeba zapewne zaliczyć Hankę Ordonównę, Zulę Pogorzelską, Eugeniusza Bodo czy Adolfa Dymśkę. Dostarczycielami ambitnych tekstów piosenek byli poeci podejmujący rolę pisarzy-techników¹⁰ (tekściarzy, songwriterów), na przykład: Julian Tuwim, Andrzej Włast, Marian Hemar. Należałoby pamiętać także o takich kompozytorach, jak Henryk Wars czy Jerzy Petersburski. Wyliczanie późniejszych twórców, którzy kontynuowali nurt realizacji ambitnych wzorców piosenki estradowej, zajęłoby na pewno więcej miejsca niż strony przeznaczone na ten szkic.

Dzieje piosenki można pisać z perspektywy trendów muzycznych, podziałów, twórców i wykonawców. Można je również tworzyć z perspektywy socjologicznej, posługując się kategoriami opisującymi mechanizmy komunikacyjne i kulturowe charakterystyczne dla piosenki. Jedną z nich jest przebój (szlagier, hit), definiowany powszechnie jako popularny w określonym czasie utwór muzyczny lub piosenka, nowość, która cieszy się szerokim rozpowszechnieniem na rynku muzycznym. Przestrznią rozpoznawania przeboju są więc obieg produktu, sfera aparatu, rynku ekonomicznego. Szlagier to stale nadawana w radiu piosenka, olbrzymie nakłady nagrania, złote i platynowe płyty. Zatem fenomen podobny do literackiego bestsellera. Na poziomie procesu postrzega się tę sytuację albo jako piosenkę do wylansowania, a więc promocję, albo jako piosenkę już wylansowaną, czyli uznaną przez słuchaczy, zaakceptowaną, chętnie słuchaną i podśpiewywaną. Charakterystyczna w tym przypadku jest jednak czasowość fenomenu. Nieubłagane reguły mody jako mechanizmu napędowego obu rynków nakazują wprowadzić natychmiast w miejsce zaakceptowanej oferty inną nowość, nową propozycję do powszechnego uznania. Rynek muzyczny jest tu podobny do salonu wydawniczego¹¹. Bywają jednak i takie przeboje, których popularność nie przemija. Stają się powszechnie znane z pokolenia na pokolenie, są przechowywane w pamięci i nadal oferowane słuchaczom. Wysokie nakłady zmieniają się także po pewnym czasie we wznowienia, kolekcje. Muzyczne bestsellery z salonu wydawniczego

¹⁰ Termin Stefana Żółkiewskiego oznaczający, w odróżnieniu od pisarzy-ekspertów i pisarzy-działaczy, twórców podejmujących współpracę z przemysłem rozrywki (zob. np. S. ŻÓŁKIEWSKI: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980).

¹¹ Pojęciami *salon wydawniczy* (nowości) i *biblioteka* (kanon, klasyka) posługuje się Janusz SŁAWIŃSKI, omawiając obieg literacko-książkowy w *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. W: *Publiczność literacka*. Red. S. ŻÓŁKIEWSKI, M. HOPFINGER. Wrocław 1982.

przechodzą do płytoteki, stając się arcydziełami, kanonem muzycznym, klasyką. Pewnie warto tu przywołać pojęcie evergreena (standardu), czyli utworu niestarejącego się, żyjącego z niesłabnącą popularnością, wykonywanego przez różnych wykonawców wiele lat, a czasem i w kolejnych pokoleniach.

Przebój i *standard* to kategorie, które pomagają nawigować po oceanie piosenki polskiej, tworzyć różnorodne listy przebojów, kanony piosenki i arcydzieł muzycznych, panteony piosenkarskich gwiazd i idoli. I budować możliwe alternatywne dzieje piosenki. Pomoc mogą stanowić specyficzne dla estetyki i aksjologii muzycznej oznaki szczególnego wyróżnienia piosenki (a więc przeboju), wszelkiego typu powtórzenia, przypomnienia utworu. Rolę szczególną odgrywają w tym przypadku covery. Coverem zwykło się nazywać powtórzenie danego utworu w wykonaniu innego piosenkarza niż ten, który wykonał dany utwór po raz pierwszy. Są to najczęściej powroty do piosenek, które funkcjonują jako przeboje. Funkcje covera, przez który między innymi ujawniają się uznanie i wartość utworu, można definiować w istocie trojako. Są to adaptacje, imitacje (*pastisze*) i interpretacje. Adaptacją można nazwać przeniesienie utworu z kultury macierzystej do danej kultury docelowej; najczęściej jest to zaaranżowanie piosenki w nowej wersji językowej. W dziejach piosenki polskiej znane są choćby słynne *cover*y utworów Leonarda Cohena w wykonaniu Macieja Zembatego. *Covery-pastisze* to nowe wykonania i aranżacje, aspirujące jednak do dorównania oryginałowi. Przeróbek zatem powstaje niewiele, najczęściej jest to popis piosenkarza koncentrujący się na zaśpiewaniu piosenki tak dobrze, jak robił to mistrz. Natomiast *covery-interpretacje* trzeba byłoby definiować jako teksty reinterpretujące oryginał. Chodzi najczęściej nie tylko o reinterpretacje wokalne utworu, ale także o wykonanie sceniczne i – ogólnie – o nadanie piosence nowego przesłania. I to jest właśnie obszar szczególnie atrakcyjny, kiedy opowiadamy cudzoziemcom nie tylko o dziejach piosenki *in gremio*, lecz także o życiu polskich szlagierów. Na zakończenie wskażmy więc piosenkę, którą warto polecić cudzoziemcom z różnych powodów.

Zapewne bez wielkiego trudu wymienimy na przykład dziesięć polskich przebojów. Kłopot raczej jest z bogactwem i z uporządkowaniem takiej ponadczasowej listy, ustawieniem tych szlagierów w odpowiedniej kolejności. Jesteśmy przekonani, że każdy meloman piosenki polskiej zgodzi się z tym, że na takiej liście powinna się znaleźć piosenka Ewy Demarczyk *Grande Valse Brillante*.

Tekst znakomicie broni się sam w sobie jako przebój. Gdyby poświęcić mu nieco czasu na zajęciach z cudzoziemcami, trzeba byłoby wskazać, że piosenka należy do poezji śpiewanej. Do muzyki Zygmunta Koniecznego,

jednego z najlepszych kompozytorów piosenek artystycznych w drugiej połowie XX wieku, Ewa Demarczyk śpiewa fragment *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima zatytułowany właśnie *Grande Valse Brillante*. A w zasadzie fragment przerobiony i adaptowany na potrzeby piosenki. Jest to ta część poematu Tuwima, w której poeta nawiązuje do poznania swej przyszłej żony – sytuacja pierwszego spotkania, pierwszego zauroczenia, gwałtownie napływającej miłości, pierwszego objęcia ukochanej w tańcu. Zmysłowemu i śmiałemu erotycznemu obrazowaniu towarzyszy narracja wspomnieniowa (czy *pamiętasz?*) dynamicznie uruchamiająca dawne wydarzenia jak żywe. Przeróbka tekstu polega również na tym, że w piosence wypowiada się nie zakochany bez pamięci mężczyzna, lecz kobieta (czy *pamiętasz, jak ze mną tańczyłeś walca...*).

Wykonawczynią tej piosenki jest Ewa Demarczyk (nazywana Czarnym Aniołem piosenki polskiej), znana i popularna piosenkarka wykonująca utwory z kręgu piosenki poetyckiej i poezji śpiewanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Uznawana za jedną z najbardziej utalentowanych i charyzmatycznych postaci polskiej sceny muzycznej, cenią ją za ekspresję, jaka charakteryzuje śpiewane przez nią teksty, za niebywałą osobowość estradową oraz wybitne zdolności interpretacyjne. Wielokrotnie była nagradzana za swoje wykonania. Występowała z powodzeniem na całym świecie, między innymi w Austrii, Niemczech, we Francji, w Szwecji, Wielkiej Brytanii, USA, na Kubie, w Brazylii, a gościli ją tak prestiżowe estrady, jak Olympia czy Carnegie Hall, co w czasach PRL-u było dużym wydarzeniem.

Grande Valse Brillante został po raz pierwszy wykonany w 1964 roku na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie (II nagroda)¹². Na płycie ukazał się po raz pierwszy w 1967 roku. W wykonaniu estradowym i w nagraniach wideo utwór jest wykonywany „w stylu” Demarczyk. Piosenkarka ubrana na czarno śpiewa do mikrofonu, stojąc niemal bez ruchu, bez szczególnej inscenizacji. Interpretacja utworu dokonuje się przez ekspresję wokálną i mimikę. Piosenka w tym wykonaniu jawi się jako wspomnienie pierwszej miłości przez kochającą jeszcze kobietę, przeżywającą ponownie minione chwile szalonego uczucia.

Długie lata piosenka cieszyła się olbrzymią popularnością, ale nikt nie ośmielił się zmierzyć z gwiazdą i zaśpiewać jej piosenki. Asumpt do tego dał wreszcie koncert poświęcony twórczości artystycznej Demarczyk. Posypały się również covery. Spośród licznych chcielibyśmy przypomnieć trzy.

¹² www.youtube.com/watch?v=0qxP_5x_zTI [data dostępu: 14.01.2017].

Jak zostało powiedziane, fragment Tuwimowego poematu otrzymał w piosence Demarczyk kobiecą narratorkę. Jest natomiast *cover* w wykonaniu Janusza Radka, w którym narratorem stał się, jak należy, mężczyzna¹³. I jest to jednocześnie próba reinterpretacji pierwotnego wykonania piosenki. Radek, podobnie jak Demarczyk, stoi przed mikrofonem, ale jego wykonanie tekstu staje się dynamiczniejsze. Piosenkarz pracuje ciałem, interpretację wokalną o zmienionej ekspresji wspomagają ruchy rąk i wyrazista mimika. Pojawia się na estradzie element choreograficzny – taniec ilustrujący przywoływaną, wspominaną sytuację. Można rzec, że kobiecie tęskne wspomnienie tego, co wydarzyło się kiedyś i powraca po latach, zamienia się w tym wykonaniu w wymaginowaną rozmowę „z wyrzutem”, że nie jest już tak, jak kiedyś.

Następną próbę reinterpretacji pierwszego wykonania stanowi wykonanie Kingi Preis¹⁴. Jest to już w zasadzie wideoklip na estradzie, widowisko. Aktorka występuje w piżamie, razem z nią w podobnym stroju pojawia się Leszek Możdżer, znakomity pianista, który będzie jej towarzyszył przez cały czas wykonania z wyraźnym wiodącym interpretacyjnym akompaniamentem fortepianowym. Rzecz zatem dzieje się nocą, śpiewa kobieta chyba porzucona, rozpamiętująca tamte chwile, napływające być może wraz z wypitym alkoholem. Są w tym tekście i rozpacz, i czynione nieobecnemu kochankowi wyrzuty, wspomnienie tamtej miłości, ze świadomością że już nie powróci, wspomnienie, które po prostu rozpaczliwie się urywa. W trakcie piosenki pojawia się natrętny kamerdyner ze świecznikiem, w tle sceny widać okaleczony posąg, może symbol utraconej miłości. Smętnie zawodząca kobieta, „kaleka” choreografia i scenografia, i pianista niemilosiernie tłukący w klawisze nienastrojonego instrumentu budują sens tego tekstu.

Podobny wydźwięk ma trzecie wykonanie – Stanisławy Celińskiej, również aktorki¹⁵. To już piosenka aktorska zupełnie inaczej zaprojektowana niż wykonanie Demarczyk. Celińska gra tu kobietę na rauszu, którą nachodzą wspomnienia. Kobieta w słusznym wieku siedzi chyba w negliżu, przypomina rezydentkę pensjonatu. Wykonanie to w zasadzie monotonna deklamacja w tonie niemal modlitewnym, zgaszona, z elementami rozpaczliwych prób ożywienia. To już kobieta opuszczona, w psychicznej rozterce. Monodram dokonuje się w zasadzie w pustej scenicznej przestrzeni, martwa choreografia przemienia się pod koniec utworu w hipno-

¹³ www.youtube.com/watch?v=qk_P6EdcOcE [data dostępu: 14.01.2017]. Piosenkę wykonuje również Michał Bajor.

¹⁴ www.youtube.com/watch?v=vSebaS_sEz4&list=PL97B5F981B4E4B5E3 [data dostępu: 14.01.2017].

¹⁵ www.youtube.com/watch?v=INcWTFtTUgg [data dostępu: 14.01.2017].

tyczny taniec z wyimaginowanym kochankiem, ilustrujący wspomnienie tamtego tańca¹⁶.

* * *

Niniejszy szkic nie ma charakteru rozważań metodycznych. Zgłaszając nasze przekonanie, że polska piosenka estradowa winna stanowić stały przedmiot edukacji kulturowej cudzoziemców, chcieliśmy tylko zaprezentować kluczowe dla komunikacji i kultury piosenkowej problemy. Przypomniane zjawiska mogą stanowić podstawę budowania kategorii opisowych, ważnych, kiedy będziemy rozmawiać o dziejach polskiej piosenki, mogą również budować teoretyczne konstrukcje w tworzeniu piosenkowych kolekcji i poradnika na temat tego, co powinniśmy znać i czego powinniśmy posłuchać. Są przeto także argumentami, że piosenka jako tekst kulturowy ma również własną estetykę oraz wartości, które warto poznawać i których warto doświadczać. Dowodzą, że podobnie jak literatura, aczkolwiek inaczej, są tekstami poddającymi się interpretacji i że warto te interpretacje odczytywać jako pomocne w tworzeniu własnych, będących świadectwem naszych doznań i naszych doświadczeń estetycznych, zadziwiających jednocześnie ich możliwą różnorodnością. A więc chcieliśmy powiedzieć i to, że warto się pochylić nad polską piosenką estradową, uczynić z niej przedmiot spotkań dla cudzoziemców nie tylko dlatego, że jest poręcznym narzędziem do nauki języka i kultury, ale także dlatego, że stanowi wartość sama w sobie – wartość wartą tego pochylenia.

¹⁶ Z perspektywy edukacji cudzoziemców znaczący jest fakt, że piosenka *Grande Valse Brillante* pojawia się w filmie *Mała Moskwa* w reżyserii Waldemara Krzystka (2008). Piosenkę wykonuje bohaterka filmu Wiera Swietłowa, Rosjanka, żona radzieckiego oficera wojsk stacjonujących w Legnicy, zafascynowana kulturą polską. Wiera uczy się języka polskiego i na polsko-radzieckim konkursie piosenkarskim brawurowo wykonuje piosenkę. Poznaje również polskiego oficera, a ich znajomość przeradza się w namiętną, nieszczęśliwą miłość, przed którą Wiera długo się broni.